

## Romantism la alegere...

Spectacolul *Romanticii* de la Teatrul Tineretului și piesa cu același titlu a cuplului Petru Dumitriu-Sonia Filip au fost tratate, cel puțin pînă acum cînd scriem aceste rînduri, cu unanimă severitate de critica noastră teatrală. Această severitate însă își conturează liniile cu nuanțe variînd vizibil de la pornirea aprig reprobativă a unora, pînă la formula candidă „nu știu, n-am văzut” a altora, mai puțin dispuși la afirmații peremptorii — deci, poate hazardate — ori mai puțin dibaci în judecăți nici calde, nici reci (sau și calde și reci), deci echivoce... Dar nu e mai puțin adevărat că această severitate, indiferent de formulele în care se exprimă, demonstrează împotriva *Romanticilor* (piesa și spectacolul) o semnificativă și generală luare de poziție, față de caracterul, să-l socotim deocamdată, la suprafață, amorfic, în care și autorii și, vrînd-nevrînd, directorul de scenă și protagoniștii au ridicat, dezbatut, dezlegat și servit una dintre cele mai actuale și mai de seamă probleme de viață ale tineretului nostru.

Problema aceasta nu e o simplă chestiune de stil, de comportament, o chestiune de circumstanță, de acomodare; ci una de integrare participativă la viață, o chestiune de pătrundere substanțial etică a perspectivelor vieții proprii și a ambianței de viață în care te afli la începutul carierei tale de om al zilelor noastre; e o chestiune de răspundere și de afirmare a ta, într-o misiune istorică, revoluționară, care, împlinind-o, te realizează pe tine însuși. Această misiune e adînc și tulburător romantică. Deoarece înțelesul adînc al romantismului acesta este: a cuceri viața, a da sens vieții, a te integra în acest sens al vieții, a face din viață și din sensul ei, o cauză a propriilor tale elanuri și visuri. Acest înțeles a fost dintotdeauna dat romantismului. Ceea ce părea cîndva evaziune — se spunea: romantică — din viață era în realitate zbor spre atingerea și trăirea în sensurile ei mari, visate, dar — pe atunci — neîntîlnite aieva. Distincția între ieri și azi, pe tărîmul acestui concept al romantismului, e cantitativă. Azi sîntem mai aproape de viața pe care romanticul de ieri o visa numai. Azi o avem lingă noi, germinîndu-ne și, deopotrivă, chemîndu-ne s-o naștem și să trăim în numele și spre înălțarea ei. Altă distincție derutează și primejduiește.

A înțelege de pildă problema romantismului, cum o face N. Massim (directorul de scenă al spectacolului), ca pe o „întrebare etern umană” (pînă la urmă de esență mărunț individualistă), ce se abate ciclic — din generație în generație — asupra omului și se rezolvă de la generație la generație, ca o „ghicitoare” (sic! vezi articolul „Iată ce vrem să-ți spunem” de N. Massim în caietul-program la spectacol), pe calea unei opțiuni reci între mai multe soluții simultan propuse și succesiv încercate,

înseamnă a risca un întreg păcat : de concepție, de artă, de simț cetățenesc. (E adevărat că dornic a valorifica în litera și în spiritul lui, textul propus de Petru Dumitriu și Sonia Filip, regizorul N. Massim a înțeles și a pus în scenă textul, după voia și după indemnul autorilor piesei. Păcatul nu e așadar indivizibil.)

În ce privește concepția, *Romanticii* ne oferă în adevăr, în felurite maniere — declarative și plastice — o seamă de accepții date romantismului. Le înșirăm în ordinea enunțării și susținerii lor în piesă.

Întii: romantismul mătușei Luiza — senil paseist, dispus la melancolia romanțelor de inimă albastră, alimentat de satisfacțiile gratuite ale lecturilor neocavaleresti din anumite romane de alcov și din coloanele senzațional-mondene ale presei de altădată — înclină spre dubla confuzie cu romanțiosul și romanțescul.

În al doilea rând: romantismul lui Daniel Cristian nihilistul — prea suspect în această atitudine de bravadă în fața vieții, pentru a nu ascunde în dosul unei poze cinice a „dezinteresului” absolut față de orice, a dorului de „libertate și dreptate absolută”, nu o simplă neînțelegere și neaderență la disciplina etică a vieții de azi, nici poate o structură intim refractară ei, ci o precisă și calculată pornire dușmănoasă împotriva-i. Croit pe măsura aparentă a unui „Jean de la lune” al tenebrelor, Daniel Cristian profesează un așa-zis romantism al fantasmelor și ostentației lunatice, al unor claustrări din viață, ce se vor mirifica, dar care, în realitate, se complac ca în niște elemente propice, în abjecție și imund. Familia de idei a lui Daniel se îmbogățește cu categoria umană a unui Popescu-Christos, cîntărețul alcoolizării lui Dumnezeu, și a unui Georgică, moșier deklasat, care configurează — mișcat și el de aburii beției — înăuntrul romantismului insular al lui Daniel, o nuanță suplimentară : „adevărata libertate e moartea... să aruncăm totul în aer, să crape toți cu dv. în cap...” Această nuanță se explică numai prin raportarea la o fostă stare socială, de care mai amintesc doar monoculul, aroganța furioasă și regretul unei copilării petrecute cîndva în ambianța dulce a siestelor estivale la conac, sieste legănate de melopeea țîrîitului de greieri și a glasului văuit al slugilor de la curte... Nici Verlaine, nici Rimbaud, atît de familiari lui Daniel, nu pot, bineînțeles, să fie patronii unui asemenea romantism care, iarăși, printr-o nefericită confuzie, ne este oferit ca atare.

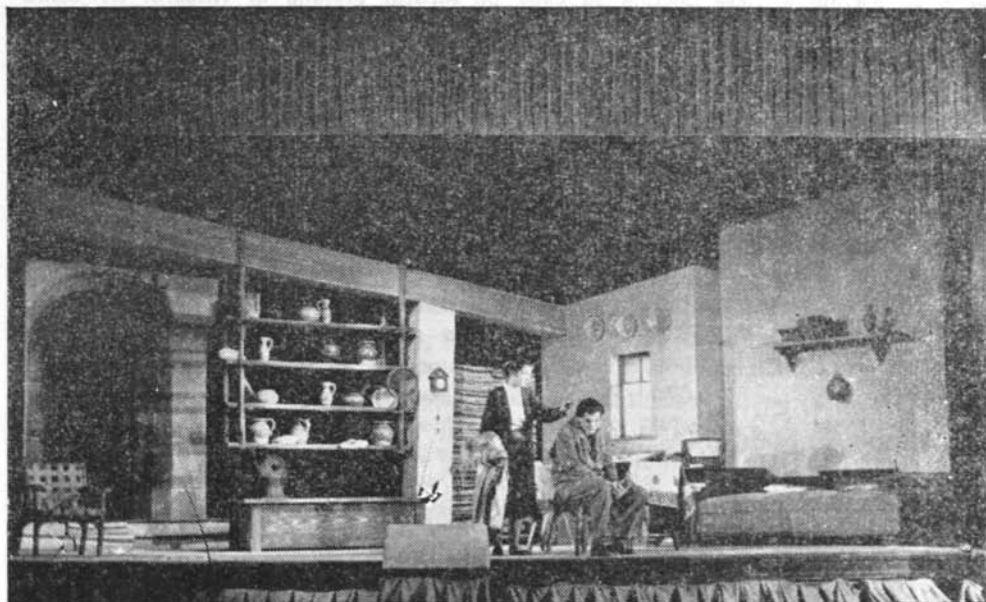
În al treilea rând, Andrei Ionescu e, împreună cu gazetarul hamletizant Eugen, reprezentantul accepției pe care am numi-o luminoasă și sănătoasă a romantismului. Andrei vede romantism pretutindeni ; numai că, după cum afirmă el, acest romantism nu se afișează, „e ascuns” ; el dă vieții o varietate care o face să apară „uneori splendidă, alteori cu necazuri, adesea grea, întotdeauna adevărată”. E romantismul construirii vieții, construit el însuși pe încrederea în viață, pe trăirea ei intensă, pasionată. E romantismul realităților și perspectivelor socialiste, în care te realizezi ca om, luptînd, muncind, iubind. Din cele spuse de Andrei — nu și din cele făcute — și din cele spuse mai apoi de enciclopedistul Eugen — nici acestea confirmate de fapte, ci numai de coincidențe —, romantismul acesta este însă mai degrabă romantismul vieții văzute în roz, ușor pretabil la o a treia confuzie, cu viziunea idilică a realităților. De aceea, poate, limitat la enunțări, Andrei nu izbuteste să ciuntească nici cu vorba și mai puțin cu fapta (ci numai cu sprijinul prea evident al autorilor), virful nihilist al acului cu care Daniel se angajează, într-un schimb de replici, să spargă „balonul de săpun” al afirmațiilor rivalului său la inima Marinei Șerbu.

Aceste, cel puțin trei, accepții diferite date romantismului sînt mișcate ca într-o competiție axiologică de către autorii *Romanticilor*. Așa așezate, pe același plan discursiv, lăsînd doar ca înfățișarea fizică și vestimentară a acelor ce le animă pe scenă, grima sau grimasa lor, accentul lor împins spre caricare sau patos să le

valorifice —, cele trei moduri romantice sint oferite drept 'tot atitea soluții' dezorientării pe care o încearcă eroina Marina Șerbu.

Nu discutăm dacă eroina apăsată de cenușiul și searbădul vieții, pe care a năpădit-o pînă la obsesie mucedul și lipsa de rost a lumii, poate fi o eroină a zilelor noastre, la noi. A ne opri la chestiunea aceasta ar însemna să descoperim un viciu inițial, anihilant, întregii țesături dramatice pe care o discutăm. Ar însemna să învinovățim pe autorii *Romanticilor* că au pornit să dezbată o falsă problemă și că au tras astfel din ea concluzii lipsite de interes, dacă nu de sens. Primim de aceea ca bună premisa. Marina Șerbu, studentă și fiică de oameni cumsecade (mama ei e medic), se pomenește la finele studiilor sale, desprinsă de momentul istoric și social în care a crescut și a fost educată, străină de orice înruiire pe care ar fi putut-o încerca în contact cu realitățile contemporane. Viața de universitate, profesorii pe care îi audiază, colegii pe care îi are zi de zi alături, problemele pe care acești colegi — unii activiști în U.T.M., alții membri de partid — le agită între ei, strada cu preocupările și gândurile omului de rînd, munca și indeletnicirile mamei la spital, toate acestea se petrec în afara ei, nu o ating în nici un fel. Marina Șerbu a ajuns la vîrsta marilor întrebări despre rosturile lumii și ale vieții, fără nici un fel de, cum se zice, fond apercceptiv. Cugetul ei, golit de orice orizont, dar dornic să se împlinească în vreun fel, se lasă de aceea sedus rînd pe rînd și de-a valma de cele trei soluții romantice ce-i vin în întîmpinare, și tot rînd pe rînd sau de-a valma, aceste soluții se dovedesc inefficiente. Marina Șerbu rămîne pînă la sfîrșit stăpîna propriei sale hotărîri, aceea de a-și sfîrși studiile și de a se inchina profesiunii sale, cu sufletul coclit, străbătut de ceea ce se numea în miezul secolului trecut *vague à l'âme*... Nu ne întrebăm, nici la acest final, în ce măsură, cu disponibilitățile sufletești de care dă dovadă, Marina Șerbu ar putea nu numai să se inchine, dar și să slujească realmente viitoarea ei profesiune de învățătoare... În orice caz, acest *vague à l'âme* pare a nu fi înțeles de nimeni din jurul ei, decît de mătușa Luiza. Mama eroinei,

#### Scenă din actul II





Mircea Anghelescu (Daniel Cristian) și Dolina Tușescu (Marina) într-o scenă din actul III

medic, socoate că poate risipi stările de goliciune și anxietate ale fiicei, prin cercetarea pulsului, a greutății limbii, printr-un phenacod... Daniel Cristian, amicul ei — și, mai mult decît amicul ei, iubitul ei, pînă la țîșnirea în scenă a lui Andrei — nu-i satisface dorul de plenitudine sufletească cu visările lui lunatice și cinice. Andrei, care în piesă cade ca o lovitură de teatru, iar în inima ei, ca o lovitură de trăsnet, nu izbutește nici el mai mult, cu toată lumea nouă pe care ține s-o reprezinte și făgăduiește să i-o arate. El o va lăsa și mai săracă și mai dezamăgită, pe planul aspirațiilor ei spre realizare. (Ceea ce se întimplă în finalul piesei — dulcea împăcare — e happy-end, și nu discutăm.) Singură matusa Luiza, acest ridicol personaj de culoare mai mult decît de conținut, apasă pe un buton

valabil în toată problematica Marinei: „Din ce vrei să plîngă o fată la 23 de ani?” Toată risipa de paradoxe, de ispite, de insinuări, de arguții, de invective și exclamații patetice, emise în legătură cu necesitatea romantismului în viață și pe care o vedem revărsată de-a lungul celor șase tablouri din *Romanticii*, se reduce, în fapt, la o oarecare neliniște adolescentină, căreia i se dau proporții. Marina e în pragul iubirii; dorește să iubească; sfîrșește prin a iubi. Aceasta e toată problema ei. E gata să se căsătorească cu Daniel în momentul în care apare Andrei. Efectele acelui fenomen pe care Casanova, dacă nu mă-nșel, îl numea *fulmen d'amore*, sînt surprinzătoare: Marina uită de mirajul vorbelor și fanteziei lui Daniel, de „însula” lui; Andrei se uită pe sine și — jumătate de oră după ce o cunoaște, din întimplare, pe Marina — lasă cortina să cadă pe sărutul prelung al viitoarei lor comuniuni. (Ibrăileanu reproșa lui Mihail Sorbul o scenă asemănătoare, ca lipsită de simțul și de logica realităților — deși era vorba, în cazul lui Sorbul, de o Tofană, patologic dispusă la agresivități erotice, și de un Rudy, experimentat călător prin inimile fragile și primitoare ale femeilor. Ceea ce însă nu e nici pe departe cazul Marina-Andrei. Dar această obiecție e numai parantetică.) Legătura de dragoste între Marina și Andrei e o legătură, din păcate, „confortabilă” numai pentru unul din parteneri (pentru Andrei). Împrejurarea aceasta — firește, nu fără considerații care stau în picioare, privind caracterul și moralitatea soțului ei — o determină pe Marina să rupă temporar (ne-am închipuit, la vreme) legătura cu soțul ei și să încerce — într-o echivocă ipostază, în patul lui Daniel — „insula” acestuia... Marina va părăsi însă foarte curînd și „însula”. Actul ei firesc — întoarcerea acasă; hotărîrea ei firească — afundarea în studii pentru a se crea pe sine utilă societății cresc însă pe solul aceleiași obsesii: dragostea. Andrei e statornic în inima ei. Plecarea de lingă dînsul (deși se petrece după intempestiva vizită a lui Daniel în orizontul industrial unde ea se mutase, căsătorită) nu a fost părăsire ci, dimpotrivă — dacă ne gîndim la lecția parabolică a bătrînei Erzsî néni — o zgîlțire adusă confortului revoltător în care se complăcuse, iubind, Andrei; o chemare adresată acestuia la reciprocitate în dragoste. Cariera pedagogică, căreia i se consacră Marina, e o consecință salutară, dar indirectă și în



orice caz periferică în dezlegarea problemei sufletești a Marinei, dezlegare vădit vodevilească, în pofida căderii melodramatice în genunchi a soțului spăsit...

Numai că, iată, problema dragostei — problema de substanță a piesei pe care o discutăm — e cu totul altceva decît problema romantismului. Cine și ce e romantic în toată această piesă? Răspunsul rămîne în aer pentru că, ne dăm seama, nici o problemă reală, în toată osatura dramatică a piesei, nu-l cerea. E ceea ce ne face să credem că însuși titlul — *Romanticii* — dacă nu ascunde o enigmă, ascunde poate un fond amuzat de ironică luare în bloc sau de repudiere în bloc a romantismului, în toate accepțiunile, cu toate confuziile semnalate și întîlnite în piesă. E limpede, dincolo de orice presupuneri, că tema inițială — repetăm de mare însemnătate și actualitate — a rămas chircită la un pretext, întins discursiv pe cele șase tablouri ale piesei și frustată de liniile precise ale unui conflict de viață, vrednic de ea. De aci, pentru compensare, oscilarea autorilor — și, datorită lor, a directorului de scenă — între extremele genului și manierelor dramatice. Comedia de toate gradele și nuanțele — de la farsa grotescă pînă la vodevilul de salon, trecînd cu ușurință prin forme ale vulgarității care ating trivialul caracteristic unui înmormîntat teatru de revistă, astăzi cu greu imaginabil pe o scenă de estradă sau de circ — își dă mina cu obosita dramă tezigă și lacrimogenă, cu tehnica stingace a intrărilor și ieșirilor operetistice din scenă etc. etc.

Necristalizată tema, nesurprins filonul unui conflict care să poată susține o dramă propriu-zisă, rezolvarea amorfică a acțiunilor prin minuirea contrastelor era de neocolit, cum de neocolit, pentru susținerea teatrală a acestor acțiuni și a personajelor care mai mult au de debitat decît de trăit, mai mult de ilustrat decît de reprezentat, era încărcarea scenei cu ispite de efect, de a doua mină, exterioare și fabulei — cită este — a piesei, străine — oricum — și izvoarelor emoționale autentice artistice. Nu e desigur lipsit de semnificație faptul că, la asemenea încărcare a scenei, au colaborat unii actori cu autorii textului. Nu ne întrebăm în ce măsură era util (cărei demonstrații?) acel duo sportiv Kiki și Johny (care nu putea în nici un caz face parte nici măcar din familia de gîndire a lui Daniel) în piesa închinată romanticilor noștri de azi. Nu întrebăm nici în ce măsură etalarea bogată a limbajului argotic în care se complac aceștia e de natură să aibă forța satirică, fără indoială dorită de autori. Dar ne întrebăm ce adaos folositor (eventualei demonstrații satirice) puteau aduce pe scenă Ion Ciprian și Ion Cosma cu cîntecul lor despre florile care „e copii de pom”? Nu întrebăm unde ar fi putut duce dezgustul poetului Daniel față de propria lui familie de convingeri (în clipa cînd o are pe Marina la el în „însulă”), reabilitarea sa ca om? În ochii cui? Dar întrebăm ce rost are numărul clovnesc-acrobatic pe care com-parșii lui Daniel îl exersează. Nu cumva pentru a îndoi confuzia ce planează în jurul convingerilor lor net dușmănoase cu minimalizarea lor prin mai puțin decît ridicolul scontat? Nu cumva pentru a oferi unor elemente actoricești dăruite, ca Florin Vasiliu și N. Motoc, prilejul de a-și ineca în cabotinaj chemarea și virtuțile?



Mircea Anghelescu (Daniel Cristian), N. Motoc (George) și Florin Vasiliu (Poetul boem) într-o scenă din actul III

Un regret fără margini ne stăpânește la gândul că protagoniștii au fost nevoiți să se caute și să se realizeze în personaje, pe o atitudine de barocă țesătură dramatică. Doina Tușescu a intuit just problema eroinei pe care a încarnat-o. Cel puțin, în pregătirea rolului. A pornit integrarea sa în rol — după cum mărturisește — retrăind arhegian clocotul tânăr și otrăvit de lingoare al „fetei dorului”. Dar drama Marinei este greșit să fie înțeleasă ca o dramă a amorului. Cel puțin formal, autorii *Romanticilor* interzic o asemenea interpretare. Dar ce alta îi impun, pentru a se desface de lianele discursive în care o încurcă? Doina Tușescu s-a mișcat de aceea într-o continuă căutare de a-și împăca propria ei viziune cu ceea ce îi oferea, în textul jucat, fantoma unei idei și a unui caracter. A fost de aceea fals patetică, fals veselă, fals emoționantă. (S-ar putea înlocui fals prin hibrid; un joc hibrid e însă tot un joc fals.) Strădaniile Doinei Tușescu aveau măcar un punct de plecare. Cornel Girbea nu a avut această fericire. A avut la îndemină toată recuzita „eroului pozitiv-cu-pete”, căruia nu-i displace să înoate prin apele bătrâne ale melodramei. Bine distribuit, pentru a plasa cu efect replica: „sint gras”, — Gheorghe Oprina n-a avut prea multă vreme pentru a depăși stadiul platitudinii simpatice; așa după cum Emilia Cozachievi, în trei apariții de o clipă, n-a putut găsi subtext îndestulător unor replici de circumstanță și mai puțin a putut găsi prilejul de a desena un caracter din aceste replici. Dacă asemenea subtext și asemenea prilej a întâmpinat pe-alocuri rolul lui Nicolae Motoc — acel „prince Georges” cu nostalgia țăritului de greier la conacul pierdut —, ele au fost copleșite de ambiția stridențelor comice, fără haz satiric însă, ambiție care pare să fi încercat deopotrivă pe autorii piesei, ca și pe regizor, ca și pe protagonist. Asemenea stridențe — adeseori frizând gustul artistic îndoielnic — vorbesc însă, mai cu seamă, de o ascunsă lipsă de siguranță în utilitatea și forța uman demonstrativă a rolului. A rolului lui George, ca și a rolului de „poet boem” (dublat de remarcabile, dar deprimante însușiri de acrobat), în care a fost distribuit Florin Vasiliu. În fața acestor stridențe, a rezistat spre un binemeritat elogiu, mătușa Luiza (Victoria Mierlescu), a cărei prezență și evoluție scenică, mustind de vervă și adresă satirică, a iscat reale și îndelungi ecouri printre spectatori, deși ele s-ar fi dorit mai curînd într-un spectacol de operetă. Relevăm cu elogii similare momentul dialectal, savuros, pe care l-a oferit Maria Burbea în Erzsébet, din păcate cu rosturi autonome față de restul piesei și indicate, ca și în cazul Victoriei Mierlescu, într-un bun scheci la Teatrul de Estradă. Oricum, Maria Burbea a fost o fericită aruncare de culoare pe cenușul întins care stăpinea scena mobilată de frământarea superficială a lui Cornel Girbea, în problemele lui personale (față de Doina Tușescu), și în problema lui profesională (față de G. Angheluță — acesta, în apariția fugară a unui „negativ” de mult văzut și adînc repudiat...). Spre culoare s-a orientat și Mircea Angheliescu (Daniel Cristian), temător poate că greutatea rolului său — croit pe verbigeratie și poză infatuată și cinică — n-ar fi putut fi altfel susținută. Mircea Angheliescu a scăpat însă din vedere un filon prețios, în rolul său, din păcate, singurul în piesă. Poetul Daniel Cristian trăiește o fierbere lăuntrică nemărturisită, care aburește însă cu o vizibilă tentă umană fața și mișcările lui, mai cu seamă în clipele cînd este să ciștige sau să piardă pe Marina Șerbă. Ne aflăm iarăși — cu opoziție Daniel-Andrei, negativul-pozitivul — în fața unui vechi tandem care umanizează în chip valabil pe plan artistic dar greu acceptabil pe plan moral, aripa negativă a tandemului. Să fi dorit Mircea Angheliescu să-și umbrească propriu-i personaj pentru a nu reteza și mai mult din ceea ce era oricum țesut în opusul său, Andrei? Daniel a fost, indiferent de răspuns, în notă. Nu în nota rolului său, ci în nota caracterului incert și pestrîț în care a fost conceput întreg spectacolul, în nota de amalgam și amorf în care a fost poate nu gîndită, dar construită piesa.